

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

Dimitri Vezyroglou, *le Cinéma en France à la veille du parlant*

Paris, CNRS Editions, 2011

Jean Antoine Gili



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4421>

DOI : 10.4000/1895.4421

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 225-227

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean Antoine Gili, « Dimitri Vezyroglou, *le Cinéma en France à la veille du parlant* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4421> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4421>

© AFRHC

thésien) : révéler le sens du présent. Mais peut-être est-ce simplement parce que l'histoire politique contemporaine de la Belgique paraît répondre d'elle-même à cette question...

Laurent Le Forestier

Historiens et programmeurs

Cinéastes en campagne, Ronald Hubscher, Paris, Cerf-Corlet, 2011, 350 p.

RONALD HUBSCHER DANS SON INTRODUCTION présente son projet en le reliant à l'encyclopédie parue en 2005 et consacrée à La Ville au cinéma, son livre en constituerait donc le pendant rural, mais là où « quatre-vingt dix spécialistes reconnus » avaient été nécessaires pour le premier ouvrage, Ronald Hubscher se lance seul dans cette entreprise, peut-être parce que selon lui, les films où il est question des campagnes « représentent moins de 1 % de la production nationale des œuvres de fiction » depuis le début du cinéma. L'auteur dans un premier temps définit son sujet et il précise qu'il ne se limitera pas seulement aux films ayant rencontré du succès. Il déclare préférer substituer à paysan le terme de campagne (ce qui lui permet dans un de ses chapitres d'évoquer la question du paysage) car : « la campagne si elle est d'abord un espace de travail, est également un décor, un lieu investi épisodiquement par les citadins, ensuite durablement ».

Définition qui contribue à l'élaboration d'un corpus constitué de deux cent trente films « visionnés pour l'essentiel au Centre national de la cinématographie, à la Cinémathèque et au Ministère de l'agriculture. Ils n'ont malheureusement pas toujours répondu à notre choix initial, faute de copies, en particulier pour les films muets ou en raison de leur mauvais état. Cette étude a été complétée par l'analyse de scénarios, des découpages existants, des résumés comparés parus dans des annuaires ou des dictionnaires du cinéma, mais également des cri-

tiques formulées dans les revues spécialisées (*Cahiers du Cinéma*, *les Cahiers de la Cinémathèque*, et la revue *Positif*). Nous ne nous interdisons pas d'utiliser des moyens et des courts métrages, ni des œuvres adoptant une démarche de type documentaire, comme le fait parfois le « cinéma vérité », d'autant que la distinction entre films de fiction et documentaires est souvent artificielle dans la mesure où ces derniers reposent sur une mise en scène, une trame romanesque, aussi réduites soient-elles ». Déclaration qui situe le projet, en signale l'ampleur mais en suggère aussi les limites, car il n'y a pas de hiérarchisation entre les œuvres et les revues sollicitées sont les plus évidentes, sans que les organes ne soient au préalable distingués : les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* sont des mensuels, véhiculant un discours cinéphilique parisien, tandis que *les Cahiers de la Cinémathèque* est une revue scientifique, réalisée en province par des historiens afin de rendre compte de leurs recherches. Des revues comme *Image et Son* ou *Cinéma 55*, etc. auraient, il me semble, permis d'apporter un point de vue moins parisien – donc citadin – plus provincial, en lien avec les ciné-clubs, dans des actions comparables à celles portées par la cinémathèque du Ministère de l'Agriculture.

L'auteur déclare encore : « Analyser sur la longue durée le cinéma de la campagne, c'est montrer dans leur dynamique les pratiques et les relations qu'entretiennent avec elle les acteurs sociaux. Filmer la campagne dans tous ses états répond moins au souci de rendre compte de la vie réelle au nom du cinéma-vérité théorisé par Dziga Vertov et formalisé dans *l'Homme à la caméra*, que d'interpréter un imaginaire citadin peuplé de clichés et nourri d'utopie, que de transmettre de manière ouverte voire subliminale un message idéologique, ou de servir d'outil de combat. En faire la démonstration est la justification de cet ouvrage », et il ajoute en note : « Nous nous attacherons essentiellement à une analyse de contenu, en laissant aux spécialistes de l'esthétique du cinéma le soin d'analyser en détail la plastique de

ces films ». Le projet est ambitieux, trop sans doute, ce qui crée un certain nombre d'écueils. La construction du corpus, telle qu'évoquée précédemment, le choix très orienté et non interrogé des revues sollicitées, et le mode d'analyse des films. En effet, distinguer l'image du contenu conduit à envisager les films à partir de leurs scénarios, ou de leur seule dimension verbale, alors que plus d'un film par l'entremise d'un axe ou d'un mouvement de caméra crée de l'ambivalence, effet de distance destiné à questionner ce qui est énoncé par le personnage. De plus sans réelle étude de la réception des films, comment évaluer leur réalité idéologique, où et comment les films ont été diffusés ? Sachant par exemple que les films de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture ont principalement été montrés en région dans des séances accompagnées de débat, alors que les longs métrages de fiction commerciaux étaient plutôt diffusés en zone urbaine.

L'ouvrage est divisé en trois parties : « Une campagne au prisme de la ville » ; « Du retour à la terre au retour à la nature » ; « L'Écran empathique ». Le style est clair et enlevé, la gestion du large corpus en fait tout son intérêt mais malheureusement c'est aussi ce qui en limite la portée, les assertions semblent non fondées et les analyses paraissent parfois trop générales, dès lors l'ouvrage intéressera moins les historiens que les curieux du cinéma à la campagne, il demeure cependant l'outil indispensable pour les programmeurs soucieux d'une telle thématique.

Valérie Vignaux

Dimitri Vezyroglou,
le Cinéma en France à la veille du parlant,
Paris, CNRS Editions, 2011, 382 p.

ISSU D'UNE THÈSE préparée sous la direction de Pascal Ory – qui préface l'ouvrage –, le livre de Dimitri Vezyroglou s'inscrit dans les perspectives de l'histoire

culturelle et constitue une contribution importante à l'histoire du cinéma français – ou du cinéma en France, la nuance est d'importance – des années vingt. Comme le souligne l'auteur dans son introduction, « l'histoire du cinéma muet en France reste souvent abordée sous l'angle monographique et mobilise peu d'entreprises à ambition synthétique, à l'exception, notable, des études sur le cinéma des premiers temps » (p. 13). De fait, c'est aux États-Unis que l'on trouve le seul ouvrage de synthèse sur les années vingt, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, de Richard Abel. Quant à la prééminence des études sur le cinéma des premiers temps, il faut sans doute y voir la conséquence d'un objet plus facile à circonscrire alors qu'à l'inverse les années vingt voit le territoire de l'historien devenir de plus en plus complexe. A la fin du muet, le cinéma a atteint un équilibre socio-culturel qui sera remis en cause par l'arrivée du parlant. Vezyroglou nous présente donc une synthèse et un bilan sur une forme d'expression parvenue à son apogée. Il s'intéresse à un objet souvent négligé et constate que la plupart des travaux sur l'histoire du cinéma français commencent en 1930 : « La césure technique de l'arrivée du parlant semble avoir établi une barrière infranchissable, comme si les choses sérieuses ne commençaient vraiment, dans l'histoire du cinéma, qu'avec le son. Il demeure donc nécessaire d'appliquer une approche historique globale à la période muette » (p. 14).

L'auteur analyse avec précision le contexte de production, de réalisation et de réception des œuvres cinématographiques, insistant longuement sur une contextualisation nécessaire par le recours aux sources les plus diverses, la presse sans doute, mais aussi les documents administratifs, les archives de production, les papiers des cinéastes. Il analyse les films en tant que produits culturels conditionnés par l'environnement social, économique, politique, et montre par là la source irremplaçable qu'ils constituent pour la compréhension de l'époque pendant laquelle ils ont été tournés.

Solidement ancré du point de vue méthodologique, le livre de Vezyroglou remplit parfaitement son contrat. Dans une première partie, il aborde les formes de la consommation des films comme pratique culturelle, il examine successivement les cadres de la réception et, décrivant les publics, pointe les discours qui se développent portés par les intellectuels et les cinéphiles ; il aborde ensuite les représentations de la France à l'écran et souligne le « décalage profond entre l'image projetée et la réalité sociale » (p. 95). Il marque ainsi la distance entre le pays réel et une représentation qui édulcore les enjeux de société à la fin des « Années folles » et qui pare de « romanesque » les inquiétudes du moment.

Dans la deuxième partie, « Une production culturelle », il étudie la production française au regard de l'identité nationale et des problèmes qui traversent la société. Il se penche en particulier sur la question controversée de l'auteur dans le système de production. Rappelons que dans la Chambre syndicale française de la cinématographie (CSFC), les réalisateurs et les scénaristes figurent depuis 1912 au sein de la même section. En 1917 naît la société des auteurs de films (SAF), société aux contours flous dans la mesure où les membres sont aussi bien des cinéastes que des scénaristes voire des écrivains. En 1929, la SAF se dissout ; ses membres acceptent de diluer leur spécificité et entrent à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Au cours des années vingt, les rivalités autour de la propriété artistique s'exacerbent entre les scénaristes (désignés à l'époque du nom d'« auteurs »), les réalisateurs et les producteurs. Vezyroglou indique par exemple qu'Alexandre Kamenka apparaît au générique de *la Proie du vent* de René Clair sous le titre de « directeur artistique ». Il s'agit en fait d'une appellation relativement courante à l'époque pour désigner le producteur, façon incontestable pour celui-ci de s'attribuer une part de la paternité du film. Les diverses fonctions sont bien mises en évidence dans le livre. Le scénariste écrit un scénario qui doit tenir

compte des spécificités du cinéma, c'est-à-dire d'une structure faite d'une suite de scènes reliées par des intertitres. Quand ceux-ci sont-ils rédigés ? Avant ou après le tournage ? Sans doute les deux : le travail d'écriture est en perpétuelle évolution, il suit les images après les avoir précédées. À l'évidence, le travail du metteur en scène devrait commencer au moment de l'écriture du scénario, ce qui est rarement le cas ; ensuite interviennent trois moments complémentaires, le découpage, le tournage, le montage. Le découpage doit-il relever de l'auteur, c'est-à-dire du scénariste, le metteur en scène n'intervenant qu'en aval pour choisir les décors et diriger les comédiens. Le cas de *la Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* – un film auquel le livre accorde à juste titre une place essentielle dans la recherche de l'essence d'une nation – est révélateur : le scénario est écrit par un écrivain, Jean-José Frappa, tandis que Marco de Gastyne, le metteur en scène, n'est chargé en principe que d'« illustrer » le texte, à la manière d'un roman dont les images animées du cinématographe ne seraient que l'équivalent des illustrations d'un livre. Cette position est, bien entendu, intenable dans la mesure où – Vezyroglou le montre bien – un film ne naît pas sur le papier mais au moment de l'inscription des images sur la pellicule.

La troisième partie, « Une projection nationale » aborde les relations entre les pouvoirs publics et le cinéma et souligne les rapports tendus qui s'instaurent entre les deux instances, notamment au plan politique. L'auteur insiste surtout sur la fonction du cinéma dans la construction d'une mémoire nationale notamment à l'égard de la Grande Guerre encore si présente dans les esprits.

La lecture de ce livre – auquel manque peut-être une conclusion – est un perpétuel bonheur tant celui-ci apporte de nouveaux éclairages et de nouveaux documents (un exemple parmi tant d'autres, l'exceptionnelle série d'articles de Gaël Fain dans *la Réforme économique*, parus en mars-avril 1928 sous le titre générique de « Pour une politique française du

cinéma ») tant aussi la démarche de l'historien de la culture permet de replacer les problématiques souvent dispersives de l'histoire du cinéma dans la perspective unitaire de l'analyse de la société qui produit et reçoit les films. Ainsi, dans une production éditoriale relativement mince, l'ouvrage de Vezyroglou est appelé à devenir un classique.

Jean A. Gili

Godard, philosophe

Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma.*

Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard,

Marsannay-la-Côte, Chromatika, 2010, 127 p.

JEAN-LUC GODARD « COMMERCE » avec la philosophie depuis pas mal de temps. On connaît la séquence de *Vivre sa vie* où Brice Parain dialogue avec Nana (Anna Karina) : la séquence d'une dizaine de minutes est sur YouTube (en diverses langues). Guère lu de nos jours, l'auteur des *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* du Logos platonicien, de *Sur la dialectique* et de *Petite métaphysique de la parole* – qui avait commencé par un *Essai sur la misère humaine* en 1934 –, doit peut-être sa notoriété actuelle à ce dialogue filmé. Mais outre de fréquentes références ou citations de philosophes dans ses articles, Godard a lu des passages de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (la séquence de la tasse de café – mais *Masculin féminin* se référait déjà au philosophe), évoque l'affrontement Sartre/Foucault dans *la Chinoise* et lit Althusser puis re-passe à Merleau-Ponty (*JLG/JLG autoportrait de décembre*) et à Heidegger dans des films plus récents. Lauréat du prix de philosophie Adorno décerné par la ville de Francfort, il est finalement à son tour objet des philosophes. Deleuze l'un des premiers, Rancière, Badiou, Stefan Kristensen, des thèses se soutiennent (« Jean-Luc Godard, philosophe du langage ; le cinéma

comme passage entre éclosion de l'invisible et expression de l'indicible » d'Anouk Schoellkopf, Strasbourg, 2001), *Philosophie magazine* publie un dossier sur Godard et la philosophie, sujet de colloque (université de Regina dans le Saskatchewan), etc.

Kristensen s'intéresse à la fois aux rapports que peuvent entretenir les derniers films de Godard avec la philosophie de Deleuze et celle de Merleau-Ponty à première vue inconciliables : Deleuze se sert nommément de Bergson contre la phénoménologie. Mais la plupart des commentateurs choisissent l'un ou l'autre, et il semble que le « camp » phénoménologique prenne aujourd'hui l'avantage. Ainsi Mauro Carbone, dans un récent essai (*la Chair des images – Merleau-Ponty*, Vrin, 2011) s'intéresse-t-il au « Testament de Balthazar » paru dans le n° 177 des *Cahiers du cinéma* en 1966 où Godard disait avoir recueilli avec Merleau-Ponty (sic) des propos de Bresson sur son film : « des réflexions sur le temps, l'altérité, la mort, le cogito y sont attribuées à l'innocent âne, Balthazar, qui est le protagoniste du film de Bresson. Dans ces réflexions, il est facile de reconnaître des passages tirés de la *Phénoménologie de la perception* [...] contemporaine de la conférence [sur le cinéma] donnée à l'IDHEC [« Le cinéma et la nouvelle psychologie »] (pp.100-101).

Examinant, après Kristensen, le différend Bergson-Merleau-Ponty, Carbone avance que, dans sa conférence de 1947 à l'IDHEC, ce dernier « contribue [...] à libérer le cinéma de la lourde hypothèque qu'Henri Bergson avait fait peser sur lui [...] au travers du jugement célèbre qu'il avait formulé dans le quatrième chapitre de *l'Evolution créatrice* » en dénonçant son « artifice ». Merleau-Ponty, dit l'auteur, pourrait reprendre la formule de Bergson selon laquelle « le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique » à la condition de renverser les prémisses bergsoniennes : « notre perception spontanée n'est pas analytique mais synthétique et c'est précisément pour cela qu'on peut la considérer comme étant de nature cinématographique. En effet, dans son